سوريا
المعرفة
العدد رقم 193_194
1 مايو 1978

١ —

لم تستطع الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ماوصلت آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة. بل أن الآراء الحديثة في الواقع قد صيغت في قوالب أقل مرونة، وهي تشي بميل أكثر حدة إلى التعميم ، كما أنها أقل حساسية وتبصراً من آراء النقاد الأوائل . وهي في الوقت نفسه تصدر عن درجة من المعرفة والألفة بالشعر الجاهلي أدنى من معرفة الأوائل . ويبقى مقطع ابن قتيبة المشهور الذي يحاول فيه أن يصف العملية التي طور بها الشاعر الجاهلي قصيدته أحد أعمق المقاطع النقدية المتعلقة

نشرت هذه الدراسة بالانكليزية في المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط ، مج ٦ ، ع٢ (كمبردج ، نيسان ١٩٧٥) ص ص ٤٨ — ٨٤ ، وكانت قد كتبت بين ١٩٧١ — ١٩٧٤ . وهي تشكل حلقة اولى في سلسلة متكاملة من الدراسات التي أحاول فيها تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر الجاهلي . وقد نشرت الحلقة الثانية ، وهي تحليل بنيوي مفصل لمعلقة امرىء القيس ، بالانكليزية أيضاً في مجلة أدبيات : مجلة دراسات اداب الشرق الاوسط (فيلا دلفيا ، ١٩٧٦) ص ص ٣ — ٧١ . وينوي لهذه الدراسات أن تشكل كتاباً مستقلا يصدر بالانكليزية والعربية في مستقبل قريب . في الدراسة الحالية تعديلات طفيفة على الأصل الانكليزي ، وفقرة جديدة أضيفت اليه هي فقرة (٧ — ١) .
(ترجمها عن الانكليزية « المؤلف ») .

بالشعر الجاهلي حساسية وتبصراً (١) .وهو على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع مايجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه الى « بعض أهل الأدب » ، دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلي كله . الا أن أكثر جوانب عمله أثارة للاهتمام هو أنه يفسر الخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية ولا ينعت البنية بأنها وجود تقليدي فرضها التراث الشعري وغياب الرغبة لدى الشاعر الجاهلي بالانبتات عن هذا التراث . ثم ان التفسير المتضمن في مقطع ابن قتيبة تفسير وظيفي أيضاً ، وتكمن وظيفيته في أنه يؤكد ان عملية نمو القصيدة ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي ، بل عملية هادفة داعية ، ترتبط بالبنية الكلية للقصيدة . وبهذا المعنى ، فان ملاحظة ابن قتيبة هي أيضاً بنيوية ، لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا في عزلة عن ، بل في اطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى في التراث (٢) .

وقد قام عدد من الباحثين حديثاً بمحاولات لوصف بنية القصيدة الجاهلية الا أن المحكات النقدية التي تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعة منطقية (٣) . ولم تأت هذه الدراسات بنتائج كبيرة الأهمية ، كما أنها لم تحدث أثراً حقيقياً في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة لأنها ، عموماً، وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة(٤)

١ — ١

تهدف الدراسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو ، من حيث الطاقات الكامنة فيه ، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة. ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلوديفي — شتراوس (٥) .

في خطوة تالية ، سأقدم تحليلا تطبيقياً ، يمثل نموذجاً لاستخدام المنهج المطور ، لواحدة من القصائد الرئيسية في التراث العربي ، هي معلقة لبيد بن ربيعة العامري ؛ وسأشير اليها منذ الآن بعبارة « القصيدة — المفتاح » .

واذ تقدم هذه الدراسة ، يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدي الى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجه ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية وضع بنية القصيدة في منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة الىالشعر

الجاهلي : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته وتطوره . إلا أنه ينبغي أن يؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملا في طريق الانجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين ، لا آراء نهائية في صياغتها .

— ٢

التعميمات السائدة حول بنية القصيدة هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية ، لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد . ويصعب على الباحث أن يغالب الشك في أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على المعلقات بالذات . اذ انه ليس ثمة من تحليل شامل ، منتظم حتى لجزء من الشعر الجاهلي يمكن أن يعتبر ممثلا حقيقياً لهذا الشعر (٦) . ومع أنه ينبغي الاعتراف بأن صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بمثل هذا التحليل الشامل ، فلا بد من البداية بداية حقيقية .

ولعل الضرورة القصوى أن تكون تناول التراث الشعري قصيدة قصيدة ؛ والدراسة الحالية تشكل محاولة أولى لإنجاز هذا التناول باختيارها قصيدة واحدة لتركز عليها وقديبدو هذا الاختيار عشوائياً ، وهو في الواقع كذلك الى حد بعيد لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق .

ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله ، ثم من كونها ، على الأقل بنيوياً ، احدى أكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى ، وهكذا فانها تفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة أكثر تنوعاً وشمولية ، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه ، فان التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على غنى امكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة . لكن منهج ليفي - شتراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى ، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحات ، وتعدل أحيانا تعديلا طفيفاً . إلا أنه ليس في نيتي أن أعامل القصيدة وكأنها أسطورة ، لأن الشعر والأسطورة ليسا ذوي هوية متحدة ، حتى بنيوياً . وستعالج هذه النقطة بدقة أعمق في سياق آت . أما الآن ، فيهمني تأكيد وجهة نظر حول الحصيلة المحتملة لتحليل الشعر والأسطورة تختلف عن وجهة نظر ليفي شتراوس الذي يقول :

« ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطوري ، ليس ثمة من وحدة خبيئة تبقى لتدرك بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها . اذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى مالا نهاية . . . . وليست وحدة الأسطورة أبداً أكثر من وحدة

اتجاهية أو اسقاطية ولا يمكن لها أن تعكس حالة ما أو لحظة معينة للاسطورة . أنها ظاهرة من ظواهر الخيال ، تنبع من محاولة التفسير » .

على العكس من ليفي شتراوس ، أميل شخصياً أي الاعتقاد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها (رغم أن ذلك طبعاً يعتمد على التفسير (وكون طريقة ما في التحليل قد تعود إلى اكتشاف وحدة من نمط معين تخفقطريقة أخرى في جلائها لا يعني بذاته انتفاء وجود وحدة خبيئة في القصيدة (ولا وجود وحدة واضحة كذلك) وفي هذا السياق ينبغي أن تعاين كل قصيدة مفردة معاينة مستقلة متعمقة .

— ٣

لقدأمكن تحليل « ٥ » قصيدة جاهلية من صياغة النظرية التالية حول بنية القصيدة الجاهلية: يمكن أن يميز ، تحت الخيوط المعنوية المتعددة (موتيف) ، والحركات الكثيرة المختلفة لخيوط المضمونية في الشعر الجاهلي ، تياران من التجارب الجذرية يشكلون ثنائية ضدية . التيار الأول تيار وحيد البعد ، يتدفق من الذات في مسار لا يتغير ، مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمنياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح ؛ أما الثاني فهو تيارمتعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة : لتيارات تتفاعل وتتواشج . ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمط في سياق زمني ويجسد عملية خلق الفاعليات المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي .

يتجسد التيار الأول ، على صعيد التجربة ، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء ، وشعر الحب ، وبعض قصائد الخمر ، والمرثية ، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة اللماحة . ويمثل النمط الثاني مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته الوجودية من النمط الأول ، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الانسان الجاهلي . ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع . هنا يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع احساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللا نهائية للحياة نفسها ، والعكس بالعكس . ويمكن أن تسمى هذه الازدواجية بين الايجابي والسلبي زمن التوتر الأبدي القائم كل لحظة . ويتجسد كل من هذين التيارين

في الشعر الجاهلي في بنية متميزة مميزة . اذ يميل التيار وحيد البعد (ت . و . ب) الى التبلور في احدى البنيتين التاليتين الطاغيتين :

١ – ما يمكن أن يسمى البنية وحيدة الشريحة (والتي يشار اليها منذ لآن (ب و ش)

٢ – ما يمكن أن يسمى البنية متعددة الشرائح (ب م ش)

أما التيار متعدد الأبعاد (ت . م . أ) فانه ، كما تقترح القصائد المحللة لأغراض هذه الدراسة ، يتبلور دائماً في بنية متعددة الشرائح . وتقدم أبي قصيدة هجاء نموذجية مثلا موضحاً على طبيعة التيار وحيد البعد من نمط البنية وحيدة الشريحة ، بينما يمثل التيار وحيد البعد من نمط البنية متعددة الشرائح ، مرثية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في أبنائه . والتي ستناقش في (ف ٢٠٩ يلي ١١) . أما التيار متعدد الأبعاد فان المثل الأكمل عليه هو معلقة (القصيدة – المفتاح) التي سيتناولها التحليل بدءاً من (ف ٤ يلي). ثمة فرق جوهري بين (ب و ش) من جهة وبين كل من (ب م ش) و (ت . م . أ) من جهة ثانية هو أن (ب و ش) تتميز بغياب الزمن منها . ولا يعني هذا أن (ب و ش) لا زمنية؛ فهي من دون شك تنتمي الى سياق زمني معين ؛ ما يعنيه هو أن الزمن ومروره لا يشكلان سياق التجربة التي تتجسد في (ب و ش) ، ولا يلعب الزمن دوراً تكوينياً فاعلا في أعطاء (ب و ش)بنيتها وقيمها الدلا لية (السيمانيتكية) . وعلى العكس من ذلك ، فان (ب م ش) و (ت . م . أ) يشبكان الزمن من حيث هو تجربة جذرية ، ومن حيث هو قوة فاعلة تكون وعي الشاعر ورؤياه للوجود وتصوغهما . ولذلك ، فان كلا النمطين يشبكان عملية سرد حدثي تصور كائنات معينة في سياق زمني من التغير والا ستمرارية (الثبات) . ومن هنا يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة في البنية متعددة الشرائح رغم أن الأطلال ، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب م ش) ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيداً ل(ت . و . ب) .

٣ – ١

لاعتبارات عملية ، لن أقدم هنا التحليل المتقصي للقصيدة – المفتاح والذي يعتمد عليه تمييز العناصر الفاعلة بنيوياً في كل وحدة مشكلة(١٢) من وحدات القصيدة. وسأقتصر على اكتناه وحدة الأطلال اكتناهاً دقيقاً (الأبيات ١ – ١١) من النص المثبت أدناه)

من أجل اضاءة منهج التحليل ذي الأهمية الجذرية في هذه الدراسة كلها . وبعد ذلك ، سيخصص جزء من المناقشة للعناصر المهمة بنيوياً . وستجمع هذه العناصر في مخطط بنيوي يجلو العلاقات الداخلية بينها ويبرهن أنها يمكن أن توصف بأحد المصطلحات الأساسية التي يستخدمها ليفي – ستراوس وهو « حزم في العلاقات(١٣) وأنها يمكن أن تدرس أيضاً تبعاً لهذا التحديد .

ثمة عاملان يجعلان الاكتناه المتقصي لوحدة الأطلال فعلا ضرورياً :

١ – يعتمد التصور الذي تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة اعتماداً كلياً على منحى مغاير للطرق التقليديةفي تحديد القيمة الدلالية (السيمانتيكية) للوحدات المشكلة للقصيدة وفي تأويل خصائصها البنيوية .

٢ – الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة ، بل على الشعر الجاهلي كله ، قاصرة قصوراً مدهشاً ؛ ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فقه – لغوي (فيلولوجي) سائد وهي لا تتحرك الا على المستوى اللغوي السطحي للقصيدة(١٤). وهي كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهم بطريقة محددة لماهية اللغة ، الشعر ، وعملية الخلق الفني ذاتها ، طريقة ليس في مقدورها النفاذ الى البنية العميقة للقصيدة – المفتاح بشكل خاص او الى بنية الشعر الجاهلي بشكل عام .

٣ – ٢

ينبغي التذكير بأن القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة . في القصيدة الجاهلية ، يبرز التنوع في الخطوط المضمونية بروزاً واضحاً ويتميز مشكلا ملمحاً يسهل ادراك كونه أحد الملامح الأساسية للقصيدة . لكن سؤالا مهماً يفرض نفسه : هل يصح وصف هذا التنوع بأنه تفتت بنيوي وانعدام للوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أن التنوع يمثل ، على صعيد تحتي عميق بعيد الغور ، بنية للتجربة ومنحى خاصاً في معاينة الواقع ، منحى يتجسد بعد ذلك في بنية متعددة الشرائح قادرة على نقل هذه الرؤية وايصالها بصورة أكثر حدة وتجلياً وكمالا من أي بنية أخرى ؟

أحد المنطلقات الأساسية للتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه المثير الذي يمكن

رصده بين بنية الأسطورة ، خصوصاً كما يحللها ليفي – شتراوس ، وبين بنية (ت . م . أ). هل يمكن ، على أساس هذا التشابه ، أن نتحدث عن « البنية الأسطورية » لـ (ت . م.أ) ؟ وما هي النتائج التي قد يقود اليها تطبيق منهج ليفي – ستراوس البنيوي في تحليل الأسطورة على (ت. م. أ) ؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التي ستحاول الدراسة الحاضرة أن تجيب عليها ، لا في اطار تنظيري بالضرورة ، بل بتطبيق المنهج البنيوي ، في مرحلة تالية ، على القصيدة – المفتاح اولا ثم ، بطريقة مقارنة ، على قصيدة أخرى من النمط (ب م ش) . الا أن المرحلة الاولى من الدراسة لا تمثل منهجاً بنيوياً محكماًحرفياً،بل منهجاً أطورد خصيصاً من أجل تحليل القصيدة من حيث هي نتاج لخيال خلاق يفعل ويحقق ذاته عبر اللغة ، التي يختلف دورها في الشعر اختلافاً جوهرياً عن دورها في الأسطورة ، كما يلاحظ ليفي – شتراوس نفسه١٥ . والمنهج المطور هنا يمثل صياغة اولى ويحتاج ، دون شك ، الى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج الى تعديل . ويؤمل أن مثل هذا الصقل والتعديل سيصبحان ممكنين كلما حللت قصائد جديدة أكثر تنوعاً واختلافاً .

القصيدة – المفتاح : معلقة لبيد بن ربيعة .

١ – عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها
٢ – فمدافع الريان عرى رسمها ... خلقاً كما ضمن الوحي سلامها
٣ – دمن تجرم بعد عهد أنيسها ... حجج خلون حلالها وحرامها
٤ – رزقت مرابيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد جودها ورهامها
٥ – من كل سارية وغاد مدجن ... وعشية متجاوب أرزامها
٦ – فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ... بالجلهتين ظباؤها ونعامها
٧ – والعين ساكنة على أطلائها ... عوذاً تأجل بالفضاء بهامها
٨ – وجلا السيول عن الطلول كأنها ... زبر تجد متونها أقلامها
٩ – أو رجع واشمة أسف نؤورها ... كففاً تعرض فوقهن وشامها
١٠ – فوقفت أسألها وكيف سؤالنا ... صماً خوالد ما يبين كلامها
١١ – عريت وكان بها الجميع فأبكروا ... منها وغودر نؤيها وثمامها
١٢ – شاقتك ظعن الحي حين تحملوا ... فتكنسوا قطناً تصر خيامها
١٣ – من كل محفوف يظل عصيه ... زوج عليه كلة وقرامها

١٤ – زجلا كأن نعاج توضح فوقها   وظباء وجرة عطفاً أرآمها
١٥ – حفزت وزايلها السراب كأنها   أجزاع بيشة أثلها ورضامها
١٦ – بل ما تذكر من نوار وقد نأت   وتقطعت أسبابها ورمامها
١٧ – مرية حلت بفيد وجاورت   أهل الحجاز فأين منك مرامها
١٨ – بمشارق الجبلين أو بمحجر   فتضمنتها فردة فرخامها
١٩ – فصوائق إن أيمنت فمظنة   منها وحاف القهر أو طلخامها
٢٠ – فاقطع لبانة من تعرض وصله   ولشر واصل خلة صرامها
٢١ – واحب المحامل بالجزيل وصرمه   باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
٢٢ – بطليح أسفار تركن بقية   منها فأحنق صلبها وسنامها
٢٣ – فاذا تغالى لحمها فتحسرت   وتقطعت بعد الكلال خدامها
٢٤ – فلها هباب في الزمام كأنها   صهباء راح مع الجنوب جهامها
٢٥ – أو ملمع وسقت لأحقب لاحه   طرد الفحول وضربها وكدامها
٢٦ – يعلو بها حدب الإكام مسحجاً   قد رابه عصيانها ووحامها
٢٧ – بأحزة الثلبوت يربأ فوقها   قفر المراقب خوفها آرامها
٢٨ – حتى إذا سلخا جمادى ستة   جزءاً فطال صيامه وصيامها
٢٩ – رجعا بأمرهما إلى ذي مرة   حصد ، ونجح صريمة إبرامها
٣٠ – ورمت دوابرها السفا وتهيجت   ريح المصايف سومها وسهامها
٣١ – فتنازعا سبطاً يطير ظلاله   كدخان مشعلة يشب ضرامها
٣٢ – مشمولة غلثت بنابت عرفج   كدخان نار ساطع أسنامها
٣٣ – فمضى وقدمها وكانت عادة   منه ، إذا هي عردت ، إقدامها
٣٤ – فتوسطا عرض السري وصدعا   مسجورة متجاوراً قلامها
٣٥ – محفوفة وسط اليراع يظلها   منه مصرع غابة وقيامها
٣٦ – أفتلك أم وحشية مسبوعة   خذلت وهادية الصوار قوامها
٣٧ – خنساء ضيعت الفرير فلم يرم   عرض الشقائق طوفها وبغامها
٣٨ – لمعفر قهد تنازع شلوه   غبس كواسب لا يمن طعامها
٣٩ – صادفن منه غرة فأصبنها   إن المنايا لا تطيش سهامها
٤٠ – باتت وأسبل واكف من ديمة   يروي الخمائل دائماً تسجامها
٤١ – تجتاف أصلا قالصاً متنبذاً   بعجوب أنقاء يميل هيامها

٤٢ – يعلو طريقة متنها متواتر   في ليلة كفر النجوم غمامها

٤٣ – وتضيء في وجه الظلام منيرة   كجمانة البحري سل نظامها

٤٤ – حتى إذا حسر الظلام وأسفرت   بكرت تزل عن الثرى أزلامها

٤٥ – علهت تردد في نهاء صعائد   سبعاً تؤاماً كاملا أيامها

٤٦ – حتى إذا يئست وأسحق حالق   لم يبله إرضاعها وفطامها

٤٧ – وتسمعت رز الأنيس فراعها   عن ظهر غيب والأنيس سقامها

٤٨ – فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مولى المخافة خلفها وأمامها

٤٩ – حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا   غضفاً دواجن قافلا أعصامها

٥٠ – فلحقن واعتكرت لها مدرية   كالسمهرية حدها وتمامها

٥١ – لتذودهن وأيقنت إن لم تذد   أن قد أحم مع الحتوف حمامها

٥٢ – فتقصدت منها كساب فضرجت   بدم وغودر في المكر سحامها

٥٣ – فبتلك اذ رقص اللوامع بالضحى   واجتاب أردية السراب إكامها

٥٤ – أقضي اللبانة لا أفرط ريبة   أو أن تلوم بحاجة لوامها

٥٥ – أو لم تكن تدري نوار بأنني   وصال عقد حبائل جذامها

٥٦ – تراك أمكنة إذا لم أرضها   أو يعتلق بعض النفوس حمامها

٥٧ – بل انت لا تدرين كم من ليلة   طلق لذيذ لهوها وندامها

٥٨ – قد بت سامرها وغاية تاجر   وافيت إذ رفعت وعز مدامها

٥٩ – أغلي السباء بكل أدكن عاتق   أو جونة قدحت وفض ختامها

٦٠ – باكرت حاجتها الدجاج بسحرة   لأعل منها حين هب نيامها

٦١ – وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

٦٢ – بصبوح صافية وجذب كرينة   بموتر تأتاله إبهامها

٦٣ – ولقيد حميت الحي تحمل شكتي   فرط وشاحي اذ غدوت لجامها

٦٤ – فعلوت مرتقباً على ذي هبوة   حرج إلى أعلامهن قتامها

٦٥ – حتى اذا ألقت يداً في كافر   وأجن عورات الثغور ظلامها

٦٦ – أسهلت وانتصبت كجذع منيفة   جرداء يحصر دونها جرامها

٦٧ – رفعتها طرد النعام وفوقه   حتى اذا سخنت وخف عظامها

٦٩ – قلقت رحالتها وأسبل نحرها   وابتل من زبد الحميم حزامها

٦٩ – ترقى وتطعن في العنان وتنتحي   ورد الحمامة إذ أجد حمامها

٧٠ – وكثيرة غرباؤها مجهولة ترجى نوافلها ويخشى ذامها
٧١ – غلب تشذر بالذحول كأنها جن البدي رواسياً أقدامها
٧٢ – أنكرت باطلها وبوت بحقها يوماً ولم يفخر علي كرامها
٧٣ – وجزور أيسار دعوت لحتفها بمغالق متشابه أعلامها
٧٤ – أدعو بهن لعاقر أو مطفل بذلت لجيران الجميع لحامها
٧٥ – فالضيف والجار الغريب كأنما هبطا تبالة مخصباً أهضامها
٧٦ – تأوي إلى الأطناب كل رذية مثل البلية قالص أهدامها
٧٧ – ويكللون إذا الرياح تناوحت خلجاً تمد شوارعاً أيتامها
٧٨ – إنا إذا التقت المجامع لم يزل منا لزاز عظيمة جشامها
٧٩ – ومقسم يعطي العشيرة حقها ومغذمر لحقوقها هضامها
٨٠ – فضلا وذو كرم يعين على الندى سمح كسوب رغائب غنامها
٨١ – من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها
٨٢ – لا يطبعون ولا يبور فعالهم اذ لا تميل مع الهوى أحلامها
٨٣ – فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه فسما اليه كهلها وغلامها
٨٤ – فاقنع بما قسم المليك فإنما قسم الخلائق بيننا علامها
٨٥ – وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأعظم حقنا قسامها
٨٦ – وهم السعاة اذا العشيرة أفظعت وهم فوارسها وهم حكامها
٨٧ – وهم ربيع للمجاور فيهم والمرملات اذا تطاول عامها
٨٨ – وهم العشيرة أن يبطئ حاسد أو أن يلوم مع العدو لئامها

٤ –

تستهل القصيدة – المفتاح بوصف الديار الدارسة في منى (الابيات ١ – ١١) ، ثم تنمي صورة النساء الراحلات مع القبيلة (١٢ – ١٩) . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (١٩ – ٢١) ، ويقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته عبر الصحراء . وتؤدي هذه الانطلاقة إلى تطوير وصف الناقة (٢٢–٥٣)، إلا أن الوصف ليس وصفاً مباشراً تصويرياً (فوتوغرافياً) في طبيعته ، إذ أن الناقة تبرز أولا من خلال علاقة تؤسس بينها وبين سحابة ، ثم بينها وبين نمطين من الحيوانات الحمر الوحشية (الانثى والذكر) ، والبقر الوحشي (الانثى وولدها) . وتروي القصيدة

قصة مفصلة عن كل من هذين الزوجين . أما الوصف المباشر الصريح للناقة فانه يتم في حيز بيتين اثنين فقط . تعود القصيدة عند هذا المفصل لتقدم إشارة جديدة إلى التوتر الذي يسود العلاقة بين الشاعر ونوار ، ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرم هذه العلاقة (٥٤ — ٥٦) . ويتطور هذا التأكيد إلى اعتزاز عميق لدى الشاعر بذاته وبنظام القيم الذي يؤمن به (٥٧ — ٧٧) . وتمتزج بهذا الاعتزاز اشارات إلى أفعال شجاعة وقوة من جانب الشاعر وفرسه (التي تخصص لها خمسة أبيات) . ويتنامى الاعتزاز الشخصي إلى اعتزاز بالقبيلة (٧٨ — ٨٨) تشرخه إشارة مفاجئة في البيت الأخير إلى وجود لئام بين أفراد القبيلة يميلون إلى أعدائها .

يمثل ما قيل حتى الآن تخطيطاً موجزا وسريعاً لما أسميه « الحركات المشكلة » للقصيدة . ويلاحظ فوراً أنه ، ابتداء من البيت (١٩) وحتى البيت (٥٦) ، تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنويين . ليس ثمة من انقسامات متكاملة نهائية الحدود ، بل إن النسق الناشيء من المكونات « الناقة — الأتان — البقرة » والنسق الناشيء من المكونات « الشاعر — نوار — الصرم » يتقاطعان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال . أما الحركة الأخيرة ، حركة الاعتزاز الفردي والجماعي ، فانها تنساب بانسجام ونعومة في مجرى حدوده أكثر نهائية وتحدداً . وأما الحركة الأولى حركة الاطلال ، فإن التحليل المتقصي التالي سيحاول أن يضيء خصائصها إضاءة عميقة .

٤ — ١

يعتبر المعلقون والتقليديون والدارسون المعاصرون القسم المتعلق بالاطلال تعبيراً عن شعور عميق بالأسى والفقدان يعانيه الشاعر عندما يعود إلى الاطلال ويراها دارسة مدمرة(١٧). ليس من غرض هذه الدراسة أن تناقش هذه النظرة إلى الاطلال ومدى صحتها من حيث هي تفسير عام ينطبق على الأطلال في الشعر الجاهلي كله . لكن الدراسة الحاضرة ستحاول أن تظهر أن النظرة المشار إليها غير صحيحة من حيث هي وصف لخصائص قسم الاطلال في القصيدة — المفتاح بالذات .

٤ — ٢

على صعيد انفعالي صرف ، يتميز قسم الاطــلال موضع الدراسة بالغياب المطلق

منه لأي تعبير مشحون انفعالياً ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى في نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء ، والكلمة التي تستخدم هنا ليست حادة الشحنة إذ أن الشاعر يقول ببساطة « شاقتك ظعن الحي » . يلفت هذا الغياب النظر فوراً ، ويثير حس الغرابة ، في ضوء طغيان التفسير التقليدي للاطلال وشعبيته . إلا أن هذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمة والمثيرة للاستغراب في هذا القسم ؛ ذلك أن المشهد نفسه ، والذي يفترض أنه مشهد للخراب الشامل والخواء ، ليس في الواقع كذلك .

يتلو الاشارة الأولى السريعة إلى أن الديار قد عفت مباشرة عنصر من المفارقة (Paradox) يتشكل في اللفظة «تأبد» وتحاصر الفكرة كلها أطراف ثنائيتين ضديتين : محلها / مقامها (المحل مكان النزول المؤقت / المقام مكان للاقامة المستمرة) ؛ غولها / رجامها (مكان منخفض / مكان مرتفع) . وقد تعني تأبد ببساطة «هجر وخلا» لكنها قد تعني كذلك «خلا ، إنما من الانسان فقط » . أي أن الحياة ماتزال موجودة فيه إلا أنها تتخذ صورة حيوانية لا انسانية . أما البيت الثاني فانه يثير الدهشة بصورة فورية ، بسبب صورة مجاري الماء التي تبرز فيه إذ أن ادخال صورة الماء والمجاري التي يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالاته – رغم أنه يأتي في مظهر نفي لوجود الماء الآن – في اللحظة الحاضرة ومجاري المياه عارية . إلا أن اسم المكان نفسه دال ، فهو الريان : أي أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه ، بسبب ديمومتها فيه ، اسمه (الذي يشتق من الرواء) . إلا أن أعمق ملامح البيت دلالة هي الصورة الشعرية نفسها ، التي يحاول الشاعر عن طريقها اضاءة خصائص مجاري الماء بربطها (عن طريق التشبيه) لا بعنصر فيزيائي معرى ، دارس الملامح ، بل بعملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والامحاء والعراء . هكذا توصف مدافع الماء ومجاريه بأنها عريت كما يحفظ الحجر الكتابة المنقوشة فيه ويخلدها ويمنحها الديمومة . أهذا تناقض ؟ أينبغي أن أطرح البيت جانباً ونعتبره تشويها لأصل أدق ، أو أن نحاول «تأويله» بطريقة منطقية عقلانية تعطي الصورة دلالة محددة تجعلها أقدر على تصوير شبه فيزيائي (١٨) ؟ اجابة هذا الكاتب على كلا السؤالين اجابة بالنفي . ذلك أن ماتقدمه هذه الصورة مفارقة جذرية وجوهرية (١٩) : اذ تضاء عملية سلبية عبر عملية ايجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروره – الزمن في مروره يجرد الأشياء ويعريها ، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة .

يبرز البيت الثالث مفهوم كمال حركة من حركات الزمن « تجرم » وفي اللحظة

نفسها مفهوم جزئية حركة أخرى من حركات الزمن « حجج » . لكنه يشكل كذلك ثنائية ضدية أساسية أخرى (حلالها / حرامها) . أهذا اذن كل ما يتكون منه الزمن ؟ سنوات حلال وسنوات حرام ؟ أهذه هي الخصيصة الوحيدة للزمن ، للسنين التي عبرت ؟ أم أن هذه خصيصة لكل من السنين التي عبرت بصورة افرادية ؟ أذلك هو الاطار التصوري (Conceptual) الوحيد الذي يمكن ضمنه تحديد الزمن او السنة المفردة ؟ هل الشاعر ، ببساطة ، يستخدم صيغة جاهزة ، ام أنه اضطر الى استخدام الثنائية تحت ضغط القافية ؟ الاحتمالان الأخيران ، في رأيي، من السطحية بحيث يستحيل قبولها(٢٠) . ويمكن تقديم اجابة أكثر سلامة من وجهة نظر بنيوية بالاشارة الى السياق الكلي لحياة العربي في صحرائه ضروري جدا أن نسترجع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى ، سياق الغارات والغزو ، والحروب التي أدى اليها هذا البحث (كما أدت اليها عوامل أخرى) .

في هذا السياق يصبح تقسيم السنة الى أشهر حلال وأشهر حرام – في محاولة لتنظيم حياة الانسان وخلق شيء من الاحساس بالامان فيها ، بدلا من تركها عرضة بشكل مستمر للخطر ، والخوف ، والتوتر – في جوهره محاولة لخلق وسيط من الحياة والموت . ذلك أنه لا يمكن أن ينفى الموت بشكل مطلق باعتبار السنة كلها حراماً منع الغارات والقتال فيها ، لأن هذا سيمنع أيضاً البحث عن الماء والمرعى ، ونتيجة لذلك فانه سيمنع الحياة ذاتها وبطريقة متشابهة لا يمكن أن تنفي الحياة نفياً مطلقاً (وتؤكد في الوقت نفسه) بالسماح بالغارات عبر السنة كلها ، لأن الحياة لا يمكن في موقف كهذا أن تبقى وتستمر الا على حساب الحياة نفسها : يبقى الاول / يفنى الثاني . من هنا يتكون تصور الشاعر للزمن في اطار لغة الحياة والموت ، الحلال والحرام .

ينمي البيت الرابع الطبيعة التضادية للاشياء (طبيعة المفارقة فيها) إلى الذروة . اذ يصف الأطلال بأنها « رزقت» المطر ، وتحمل لفظة « رزقت » أكثر الصور حدة استثارة حتى الآن . ثمة قوة خفية (الطبيعة ؟) منحت الأطلال رزقها (المطر) – الذي تقدم ايضا في اطار ثنائية واضحة (جودها / رهامها) . الا أن هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية انسجام وتناغم ، لا فاعلية حركتين في اتجاهين متضادين ، وهما يتجهان معا الى خلق الحياة (الخصب والاخضرار في المشهد كله ، وكذلك إلى بعث الحياة ، في شكلها الحيواني ، ضمن المشهد . وتستمر ظاهرة الثنائيات

التي سيطرت على القصيدة حتى الآن ، وتتبلور في البيت الخامس حيث تربط الغيوم إلى ثنائية محددة من سياقات الزمن : الصباح (سحابة صباحية) / المساء (سحابة مسائية) ، ويبدو تأثير أصداء الرعود وكأنه يكثف استجابة اطراف الثنائيات السابقة ويعمقها . فجأة تتفجر الحياة بحيوية واشعاع باهرين ، وبحسية بصرية لامعة . تتفجر التربة المخصبة بالايهقان (ولاختياره بالذات دلالة واضحة ، لأن الايهقان يمثل توسطاً بين الحياة اللا انسانية الوحشية وبين الحياة الانسانية : فهو نبات برى ، لكن كلا الانسان والحيوان يستطيع أن يأكله) . ومن جهة أخرى ، وعلى صعيد أغنى في دلالته ، تتجلى الحياة بشكلها الحيواني في أعمق أشكالها دلالة : الولادة والاطفال ؛ ويفيض الفعل « أطفلت » ثراء وأشعاعاً ، اذ يؤكد تجدد الحياة واستمراريتها .

ويمثل التجدد والاستمرارية ، بدورهما ، فاعلية زمنية هي تجلي البدايات الجديدة ، والخصب الجديد ، والوعد في وسط العفاء والامحاء والبتر . ومن الشيق أن الحيوانات التي تبرز في سياق الأطلال ليست حيوانات متوحشة ، بل حيوانات جميلة ، مسالمة هي الظباء والنعام . لماذا هذان النمطان ؟ ثمة ثنائية أخرى : الظباء تتكاثر عبر الحمل وتشكل الجنين والولادة داخل الرحم وجسد الام ، كالانسان / أما النعام فانه يتكاثر عبر البيض وتفقيسه خارج الرحم وجسد الام ، خلافاً للانسان . الا أن الحصيلة النهائية واحدة وهي انجاب الاطفال الذين يجسدون قدرة الحياة على تجديد نفسها في لجة الدمار والموت . هكذا يغارق شكل من أشكال الحياة مستقره تاركا وراءه العراء والجدب فقط ، الا أن شكلا آخر من اشكال الحياة يرد ليؤكد الحياة ذاتها . ثم أن ثمة البقرات الوحشية أيضاً ، وهي تبرز في وضع هنيء ، رائق ، تجلس بأمان ودعة مع اطفالها التي انجبتها حديثاً في وسط الخصب (او انجبتها خارج هذا الخصب ثم أتت بها اليه) . المشهد اذن مشهد من الانسجام الآمن والكينونة معاً بين الامهات والاطفال (وهي ثنائية أخرى فاعلية طرفيها تناغمية تتحرك باتجاه خلق الحياة وتأكيدها) . ويسمح الأمان وغياب الخطر للاطفال بالطواف في جماعات صغيرة في الفضاء الرحب . أي فضاء ؟ كان يفترض في السياق المكاني أنه شريط ضيق بين التلال ، الا أنه الان أبعاد طليقة وانفتاح ، عرض وامتداد ؛ يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة ، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية : الام / الولد . وثمة أهمية جوهرية في ملاحظة الغياب المطلق للذكر (او الآباء) من السياق المكاني . الاناث وحدها هناك ، وهي القوى المباشرة التوالد وتجديد الحياة .

هل المشهد مشهد مؤقت عابر ؟ هل الحياة نتاج لحظة ستتلاشى كالومضة ؟ يعيد البيتان

الثامن والتاسع ابراز صورة التخليد (منح الخلود) ، انما بشكل أكثر مباشرة ونصاعة وبهراً . لقد عبرت السيول. أهي سيول مدمرة. ؟ لا. لقد كانت السيول فاعلية خلق للحياة حين جاءت وهي الآن تنأى (والنأي أيضاً حركة الزمن : القرار والرحيل) . وبعد هذا النأي تختفي صورة الحياة الثرة الغنية الخصبة ، اذ تختفي الحيوانات من المشهد . مايبقى هو الاطلال نفسها فقط لكنما ، مرة أخرى ، ليس الخط الدلالي المسيطر خط العفاء والزوال ، اذ أن الطلول تضاء عبر صورة للبقاء والكينونة الأبدية المتجسدة في الكتابة وخلود ما يكتب . والتشبيه هنا ليس تشبيهاً جامداً لا زمنياً بل انه ليخلق عملية حركية زمنية لا حالة قرار والفعل « تجد » فعل جوهري الاهمية في الصورة كلها، اذ ان مايقال هو أن الأقلام تجد الكتابة (وستجدها الى الابد) بدلا من أن يقال انها « جددتها » .

لقد نسب البقاء والديمومة حتى الآن وبصورة مطلقة الى فاعلية السافية ، انما بطريقة غير مباشرة ؛ ويأتي البيت التاسع ليجلو هذه النسبة ويجعلها أكثر صراحة ومباشرة ، اذ أن الديمومة الآن تحدث نتيجة لفعل واشمة تعيد الوشم مرة بعد مرة، وتجدده . ومن جديد تخلق عملية زمنية ، لاحالة جامدة ، حركة ضمن سياق زمني : اعادة خلق ، اعادة تشكيل وصياغة ، اعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسيكون ، نتيجة لذلك ، دائماًوباستمرار . فالزمن لم يدمر ويمح ، رغم الفعل الذي استهلت به القصيدة « عفت الديار » . وصورة الواشمة تجدد وشمها ونؤورها تشير اشارة باهرة الى مايقال هنا ، ذلك أن الوشم يتشكل في حلقات ودوائر مغلقة ؛ ويتحرك كل شيء هذه الحركة ، حتى الزمن يتحرك حركة دائرية ، معيداً الخلق ، مجدداً ، ومؤكداً من جديد .

الثنائية الاخيرة هي ثنائية الانسان / الطبيعة الميتة : الانسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب . الطبيعة خالدة أبدية « خوالد » ، وهي تعبر ، انما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة .الانسان يسأل بوضوح ، لكنه يحار في كون اسئلته ، ذات جدوى ، في كونها ذات دلالة ومعنى او عبثاً مطلقاً . ومن جديد نجد أنفسنا في نقطة البدء ، لحظة يبدأ الانسان بهجرة الديار والنأي عنها . لقد تحركنا حركة دائرة تامة ، لننتهي الآن أمام ثلاث ثنائيات : القرار / الرحيل ؛ الاخصاب / العقم ؛ النؤي (من خلق الانسان) / الثمام (من خلق الطبيعة) . وطرفا الثنائية الاخيرة يهجران ، يتركان وراء الركب المبتعد . وهكذا تنتهي حركة الاطلال في القصيدة .

٤ — ٣

وردت ، فيما سبق ، أشارات متعددة للسياق الزمني للقصيدة ، للحركات — في الزمن ، ولحركات — للزمن . وعلى هذا المستوى ، فان اهم ملمح هو السياق الزمني لحركةالاطلال بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلا متكاملا . زمن الافعال جميعا ، منذ الكلمة الاولى « عفت » وحتى نهاية حركة الاطلال هو الزمن الماضي ، باستثناء الفعلين « تأجل » في البيت السابع ، « ويبين » في البيت العاشر . ويحدث الفعل الاول في سياق الكينونة معاً والتناغم بين الامهات والاطفال (العين) موحياً ، في احتمال ، بأن وجود علاقات تناغمية كهذه بين الطرفين كان ، وسيبقى ، منبعاً للأمان المطلق والسلامة بالنسبة للاطفال والسلام الدائم بالنسبة لكلا الطرفين . اما الفعل الثاني فانه يقع مجسداً لواع دائم الا ان زمن الافعال ليس أهم خصائصها ، بل ان العلاقات بين هذه الازمنة هي مصدر الدلالة (والتأكيد على العلاقات اساس جذري من أسس البنيوية بكل أنماطها) . يبدأ الشاعر بجملة خبرية تصور الحالة الحاضرة للديار ، ويمكن ان تسمي هذه اللحظة لحظة (B) . وقد يكون الشاعر ، في اللحظة (B) ، واقفاً فعلا على الأطلال . لكن السياق الزمني ، في البيت الرابع يصبح مموهاً غامضاً : « رزقت » مرابيع النجوم ، متى حدث هذا ؟ في اللحظة (A) ؟ بالتأكيد لا ، في اللحظة (B) مرة ثانية ؟ ، بالتأكيد لا . يمكن ان تسمى اللحظة الفعلية لسقوط المطر اللحظة (C) ؛ ألا أن علاقتها باللحظتين (A) و (B) صعبة التحديد . هل هي بين (A) و (B) ؟ قد تكون . يأتي البيت السادس ليصف نمو النباتات وولادة صغار الحيوان . وتتلو لحظته اللحظة (C) ويمكن ان تسمى (D) . ويستخدم البيت السابع صيغة من صيغ الحضور ، هي صيغة اسم الفاعل ساكنة ، وفعلا في الزمن الحاضر ، هو تأجل ، ولايبدو أن استخدامها يتم بغرض تعميق نصاعة المشهد المصور وحسيته فقط . ويزيد البيت الثامن من كثافة السياق الزمني وتشابكه وتعقيده ، اذ ترد الجملة « وجلا السيول » . متى تم ذلك ؟ يفترض ان هذه اللحظة الجديدة (E) تتلو اللحظة (D) . يبدأ البيت العاشر بالفعل « فوقفت » ، الذي يفرض سؤالا مهما : كيف ترتبط اللحظة الزمنية لهذا الفعل باللحظات الزمنية الاخرى ؟ انها بالتأكيد لا تتلو (E) مباشرة ، بل تأتي بعد كل اللحظات الاخرى باستثناء لحظة البيت الثالث (B) بسنين أي أن الشاعر يعود الى حيث بدأ . ويبدو أن الدائرة الآن قد اكتملت . الا أن البيت الحادي عشر يأتي ليعيدنا الى الوراء حيث اللحظة الماضية للبيت الاول (B) ، ثم يعيدنا الى اللحظة التي كانت فيها القبيلة كلها معاً في الديار ، أي لحظة (A) . في مرحلة تالية من القصيدة ،

في البيت (٥٧) ، يبدو أن الشاعر يوجد في اللحظة (×) في زمن حاضر آخر جديد ، بعيداً عن الاطلال ، وقد عاد الى حيث كانت القبيلة كلها معاً وهو يخاطب نوار – وفي هذه اللحظة يعود الى ماض بعيد ليروي قصصاً عن نبله، ثم يتحرك الى الأمام (زمنياً) عائداً الى الحاضر ليصف القبيلة . وستناقش هذه الانكسارات والنقلات المتعددة في السياق الزمني للقصيدة في الفقرة التالية .

يتخلل حركة الاطلال كلها ، ويتحرك عبر لحمتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف والجدب / النداوة والخصب ؛ السكون / الحركة ؛ الصمت الصخب ؛ الظلام / النور ؛ التغطية والاخفاء / الجلاء والكشف . وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا في القصيدة وحدها بل في الشعر الجاهلي بشكل عام ، وخصوصاً في قصيدة التيار متعدد الأبعاد التي حددت في مطلع هذه الدراسة .

٤ — ٤

يجلو تحليل سياق القصيدة الزمني ، بنسق علاقاته الانكساري المتنقل من وحدة مشكلة الى وحدة مشكلة أخرى ، خصيصة قد لا تدرك دلالاتها وأهميتها مباشرة ، الا انها قد تبرهن بعد تأمل عميق على كونها ذات أهمية قصوى . ذلك أن الشاعر ، في لحظة الخلق والتكوين الشعري ، ليس واقفاً في الحقيقة على الاطلال ، بل انه على مسافة زمنية ما منها . وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين . ويوحي وجود هذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن تجربة واقعية فعلية يكون فيها الشاعر واقفاً فعلا على الأطلال، بل تجربة تخيلية (خيالية) ابداعية ، قد تكون اعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية ، لكنها قد تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً . ويفرض الاحتمال الاخير فوراً السؤال التالي : هل تحقق وحدة الاطلال وظيفة رمزية صرفاً ، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل وقام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه؟لماذا اختار الشاعر هذا الخط المعنوي المعين ولماذا أضفى عليه هذه الخصائص بالذات ؟كان الشاعر ، رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، مايزال يمتلك القدرة والقوة على اختيار حقل ما من الخصائص التي يتمتع بها كائن او ذات معينة ، دون حقل آخر (٢١) . ولذلك فان فعل الاختيار الذي قام به بذاته ، لابد أن يمتلك دلالات خاصة . وان كون الشعراء المختلفين يضفون على الاطلال خصائص مختلفة،ويختار أحدهم ان يحكم تصوير ملمح معين او ذات معينة بتفصيل وتدقيق بينما يمر على ملمح آخر مروراً لمحياً ، فيما يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات

والملامح ، لحقيقة مهمة . هل تستخدم الخصائص المختارة في القصيدة بوصفها تقنية تقليدية فقط لأن التراث الشعري يطالب باستخدامها بهذه الطريقة ؟ ام أن هذه الخصائص المختارة ترتبط بنيوياً بالوحدات المكونة للقصيدة وتفرضها الرؤيا الجوهرية الأساسية للواقع التي تأتي القصيدة تجسيداً لها ؟من أجل الاجابة على هذا السؤال ينبغي ان يتم تحليل مستقص للتراث الشعري كله . أما فيما يتعلق بالقصيدة – المفتاح موضع الدراسة ، فان هذا الكاتب يطرح فرضية جوهرها أن خصائص وحدة الاطلال ليست اعتباطية او مفروضة من قبل التقاليد التراثية (٢٢)، بل انها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للتجربة ، او المعنى او المحتوى الكائن في القصيدة ، عن أهمية أي وحدة أخرى . ويتضح هذا بجلاء في وحدة الظباء والنعام والبقر الوحشي كما أظهرت الدراسة أعلاه ، فان اللحظة الزمنية لهذه الوحدة تسبق من حيث ترتيبها التاريخي لحظة الاحتكاك البصري الذي حدث (في الواقع او على صعيد تخيلي) بين الشاعر والديار ، اذ أن الديار في اللحظة الاخيرة (الاحتكاك البصري) كانت لها الخصائص المنسوبة اليها ابتداء من البيت الثامن بعد أن جلت عنها السيول . وسواء أكان الشاعر يعيد خلق تجربة غابرة (رؤية الديار بالية) أو يخلق مشهداً ما تخيلياً ، فان من المستحيل عليه أن يكون قد عاين بصرياً ، أو رأى أدلة تشير الى، تفجر الحياة في صورة النبات والظباء والنعام والبقر الوحشي مع أطفالها ، في لحظة الخلق الشعري نفسها . وتمتلك هذه الخلخلة للزمن وتكسير مستوياته وهذا الخلق لواقع تخيلي صرف خصائصها البنيوية الدالة الخاصة بها. فهي من جهة اولى قد تعين على جلاء وجه شبه عميق ، على صعيد بنيوي، بين مقومات القصيدة ومقومات الاسطورة لكنها ، على صعيد آخر مختلف ، يمكن أن تعاين على أنها تعكس دافعاً تكوينياً قديكون لا واعياً لدى الشاعر لاضفاء الحياة والحيوية على مشهدالخراب واليباب فالشاعرهنا لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم في الواقع الخارجي ،ولا « يحاكي » الواقع محاكاة دقيقة صادقة، بل انه ليخلقواقعا طرياً كل الطراوة ومجرداً تجريداً مطلقاً . ولذلك فان ما يخلقه لا يمكن ان يكون اعتباطياً خالياً من الدلالة الإشارية . وفي الحق أن هذا الخلق كشف لرؤيا أكثر عمقاً وغوراً ، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤيا التي يوحي بها المستوى السطحي لوحدة الاطلال كما تفسرها الدراسات التقليدية .

— ٥ —

حاولت لفقرة (٤– ٢) ان تحدد ما أسمي هناك القيمة الدلالية (السيمانتيكية) لوحدة الاطلال ، وكان ضرورياً أن يقدم التحليل المسهب الذي قدم لأسباب ذكرت فيما سبق ؛

لكن ثمة سبباً آخر دعا الى الاسهاب . وهو ان تحديد القيمة الدلالية لقصيدة ما يمثل الخطوة المهمة الاولى في عملية مناقشة بنيتها. ولا يكفي على الاطلاق ان يترجم بيت من الشعر الى صيغة تقرير نثري لمعنى . وهنا قد يتعثر تطبيق التحليل البنيوي للأسطورة على الشعر ، لأن هذا التحليل ، كما يتجلى في عمل ليفي – شتراوس ، يركز على الفكرة ، او المضمون العاري المجرد ، او « القصة » القائمة في القصيدة .وقد تكون القصة بحد ذاتها كافية في الأسطورة لتحديد القيمة الدلالية وحزم العلاقات التي ستشكل أساس تفسير الاسطورة . الا انه – رغم ان كلا التحليلين : تحليل الاسطورة وتحليل القصيدة يهتمان بشكل أساسي بالقيمة الدلالية والعلاقات في الاسطورة والقصيدة – فان التحليل الاخير (للقصيدة) ينبغي أن يناقش عناصر من القصيدة قد لا تكون أساسية في تحليل الاسطورة . والقيمة الدلالية للقصيدة ، والعلاقات الداخلية التفاعلية فيها لا تحمل وتنقل عن طريق القصة المروية فيها فقط ، بل عن طريق عناصر متعددة ومستويات متداخلة تنبع من البنية اللغوية المعينة التي تتجسد فيها القصيدة (٢٣) . وكما لوحظ من قبل فان دور اللغة في الشعر مختلف جوهرياً عن دورها في الاسطورة. وقد أدرك ليفي – شتراوس نفسه هذا المحور الأساسي وعلق عليه أهمية كبيرة (٢٤) .

يمكن الآن تسجيل القيمة الدلالية وحزم العلاقات المميزة في التحليل المقدم فيما سبق في مخطط بسيط (مخطط I) . يبدو أن التقرير الجوهري ، أو المضمون الجوهري ، لوحدة الاطلال يشغل نفسه بعملية التغير ، بحركة الزمن وتأثيره الجذري في الواقع . وسيصاغ هذا المضمون في اطار عمودين يجلوان طبيعة التغير الضدية أو المفارقية : التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث هو فاعلية حياة (قوة حياة) : التدمير والإخفاء/ البناء واعادة الخلق .

مخطط (I)

التغير	التغير
القبيلة تهجر الديار (بحثاً عن الماء والكلأ)	الماء يجف
القبيلة تتجاوز الموت وتبقى	السيول تجلو عن التربة
التربة يباركها المطر	التربة عارية
النباتات تنمو	لا نباتات
الحيوانات ترد الاطلال	لا حيوانات
الحيوانات تنتج وتتكاثر	لا إنسان
الحيوانات آمنة، سالمة، تعيش في تناغم وسلام مع أطفالها	الطبيعة ميتة موتاً أبدياً، ولا تجيب الانسان السائل
الزمن يتغير من حلال إلى حرام	الشاعر تهجره نوار
	غياب السعادة، لا أطفال، لا توالد
	لا خلق للحياة
	الزمن يتغير من حرام إلى حلال
الحياة	الموت

يجلو المخطط (I) (التغير – الحياة / التغير – الموت) تصور الشاعر الأساسي للزمن، وهو في الجوهر والنهاية تصور للحياة والموت . فالتغير تجسيد جلي لثنائية ضدية :

فهو القوة الموسمية التي تدمر وتبتّر ، لكنه في الوقت نفسه القوة التي تخلق وتجدد الحياة. والحياة والموت يتزامنان (ويوجدان وجوداً متزامناً في المكان) في حركة الزمن وحركة الانسان إذ يهجر الأرض التي جفت وماتت ، بحثاً عن أرض جديدة تهب الماء والمرعى والقوت . ولا يقوم الانسان بأي جهد لجعل الأرض تمنح مالا تخلقه الدورة الموسمية ذاتها في التربة ، فالزراعة ونمط الحياة الزراعية المستقرة غائبان غياباً مطلقاً . وتفعل الثنائية الضدية المشار إليها على أكثر من مستوى : (١) الانسان / الطبيعة (٢) الانسان / الحيوان (٣) الانسان (ذكر)/الانسان (أنثى) . ويمثل التغير والدورة الموسمية ثنائية ضدية لكل من هذه العناصر افرادياً ومن حيث هي أطراف في وحدات ثنائية أيضاً .

هكذا يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة ، على الأقل . إلا أن هذه ليست هي الرؤيا الكلية للوحدة ، ذلك أن كلا من الانسان والحيوان يبرزان في ضوء يوحي بأنهما يلعبان دوراً توسطياً (Mediation) بين الحياة والموت . ولا ينفي هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يؤكد استمرارية الحياة : بالنسبة للانسان بتقسيم الزمن إلى حلال وحرام وبالبحث المستمر عن مصادر جديدة للماء والمرعى والقوت ، وبالنسبة للحيوان بالبحث وبنتاج الصغار . وإنه لعلى درجة من الأهمية أن تكتنه القصيدة كلها من أجل أن يكتشف ماإذا كانت هذه الرؤيا للزمن ، للواقع ، للموت والحياة رؤيا القصيدة الجوهرية من حيث هي كل متكامل وبنية تعني ، أو لم تكن .

٦ ـــ

حين يطبق المنهج المتبع هنا في التحليل على القصيدة كلها ، فانه يجلو العملية التي تفصح بها القصيدة عن ذاتها وتتكون ، ويمكننا من أن نرى أن القصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية واللفظية التي تنشر خلال نسيجها كله (كما ستؤكد الدراسة المفصلة لشريحة الحيوان في القصيدة في القسم الثاني من هذا البحث). وهذا المبدأ يصف نمو القصيدة في كل وحدة مشكلة من وحداتها . إلا أن سؤالاً جوهرياً يفرض نفسه حين يتقرر هذا المبدأ : هل تشكل العملية الموصوفة هنا جوهر نمو القصيدة من حيث هي بنية متكاملة كلية ؟ بكلمات أخرى ، هل ترتبط الوحدات المشكلة واحدتها بالأخريات ارتباطاً ضدياً ، أي بوصفها ثنائيات ضدية تتفاعل ، حين تشكل وحدات مكونة اجمالية (٢٥) ، بمصطلح كلود ليفي ـ شتراوس بالطريقة نفسها التي ترتبط بها الوحدات الابتدائية الجزئية (٢٦) التي تؤلف ضد هذه الوحدات المشكلة ذاتها ؟ .

يبدو ضرورياً هنا أن تقدم صيغة عامة تنبع من دراسة الـ ١٥٠ قصيدة المشار إليها في فقرة سابقة . لقد أظهرت الدراسة الأولية أنه من الممكن أن يقترح أن القصيدة متعددة الشرائح يمكن أن تقوم على احدى الطريقتين التاليتين من التفاعل بين شرائحها المشكلة :

١ ـ يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط ثنائيات ضدية خلال القصيدة كلها (وهذه خصيصة من خصائص النمط (ت م أ) .

٢ ـ يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط بنى مفتوحة ، متوازية هي في جوهرها ذات طبيعة تكرارية ، لا لغوياً ، وإنما على مستوى العلاقات التي تتألف منها الشرائح . وهكذا

تمتلك البنى المفتوحة الخصائص ذاتها ، ويصبح تأثير الشريحة المفردة تأثيراً تكثيفياً وتعميقياً لدرجة الحدة التي تمتلكها الرؤيا الأساسية في القصيدة ، وعلى مستوى أعمق ، يصبح تأثير الشريحة المفردة – وذلك أكثر أهمية – تأثيراً يؤكد « كونية التجربة » الأساسية في القصيدة. وهذه خصيصة من خصائص النمط (ب م ش) من النمط (ت و ب) .

في النمط (ت م أ) قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسطية ، أو قد تؤكد امكانية تجاوز الموت والتسامي عنه ، دون نفيه . أما في النمط (ت و ب) من (ب م ش) فان الرؤيا ذاتها وحيدة البعد إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن وتؤدي إلى تفريغ جزئي للتوتر . في القصيدة – المفتاح (وهي من النمط ت م ب) ، ترتبط الوحدات المشكلة بالطريقة (١) أي بوصفها أطرافاً في ثنائيات ضدية ، كما سيتضح في الفقرة ٧ – ١ .

٧ –

سيكون مجدياً ، في هذه المرحلة من تطور الدراسة ، أن يوجه شيء من الاهتمام إلى ظاهرة على درجة قصوى من الأهمية أشير إليها بإيجاز أثناء تحليل وحدة الأطلال ، هي وفرة المزدوجات والثنائيات الضدية (المزدوجات ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية) على مستوى البنية اللغوية السطحية الصرف للقصيدة . وسأعزل الآن هذه الثنائيات بنوعيها (ثم أناقش دلالتها البنوية في فقرة تالية ، وأرتبها في جدول تشير الأرقام الواقعة إلى يسار الصفحة فيه إلى رقم البيت الذي ترد فيه الثنائية :

١ – محلها ومقامها (١)

٢ – حلالها وحرامها (٣)

٣ – جودها ورهامها (٤)

٤ – سارية وغاد مدجن (٥)

٥ – ظباؤها ونعامها (٦)

٦ – نؤيها وثمامها (١١)

٧ ــ أسبابها ورمامها (١٦)

٨ ــ واصل خلة صرامها (٢٠)

٩ ــ صلبها وسنامها (٢٢)

١٠ ــ عصيانها ووحامها (٢٦)

١١ ــ نجح صريمة ابرامها (٢٩)

١٢ ــ سومها وسهامها (٣٠)

١٣ ــ قدّمها . . . عرضت (٣٣)

١٤ ــ مصرع غابة وقيامها (٣٥)

١٥ ــ ارضاعها وفطامها (٤٦)

١٦ ــ الأنيس سقامها (٤٧)

١٧ ــ خلفها وأمامها (٤٨)

١٨ ــ حدّها وتمامها (٥٠)

١٩ ــ وصال . . جذامها (٥٥)

٢٠ ــ لهوها وندامها (٥٧)

٢١ ــ ترجى نوافلها ويخشى ذامها (٧٠)

٢٢ ــ نوافلها . . . ذامها (٧٠)

٢٣ ــ أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢)

٢٤ ــ عاقر أو مطفل (٧٤)

٢٥ ــ يعطي . . . حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩)

٢٦ ــ سنّة وإمامها (٨١)

٢٧ ــ كهلها وغلامها (٨٥)

يجلو هذا الجدول طغيان الثنائيات الضدية عبر القصيدة . وبالاضافة اليها ، فان ثمة مزدوجات لاتشكل ثنائيات ضدية (٢٧) لكنها مهمة أيضاً على الأقل لأنها تسهم في نمو القصيدة وخلق نسيج لغوي يتشكل في سياق هذه الرؤيا للواقع بوصفه كينونة ذات وجهين تتخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طغيان مطلق . هل تفرض هذه الثنائيات اعتبارات شكلية مجردة كالوزن والقافية ؟ إنني لأميل إلى رفض هذا التفسير لسببين : (١) أن هذه الظاهرة (الحركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة في القصيدة نفسه ، ولذلك فان من الطبيعي أن تطغى الثنائيات الضدية على المستوى السطحي للبنية ، (٢) أن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية في الشعر الجاهلي كله ، كما أظهر في دراسات أخرى لبنية هذا الشعر ، بينها دراسة متقصية لمعلقة امرىء القيس أشير إليها في الهامش الأول من هذه الدراسة . وهكذا فان من المحتمل أن تكون الصيغة المشهورة «خليلي» « ياصاحبي » وما شابهها من مزدوجات (قفا ، أبلغا) تعبيراً لغوياً مباشراً وصريحاً عن رؤيا الواقع من خلال الثنائيات الضدية والعملية الجدلية . ومن الشيق أن الثنائيات والمزدوجات خصيصة من خصائص الشعر الشفهي في تراث أمم أخرى ، كما أظهرت الدراسات النابعة من منهج ميلمان باري وألبرت ب . لورد في تحليل الشعر الشفهي . إلا أن هذه النقطة تستحق معالجة مستقلة ولن تتقصى هنا .

يمكن إظهار كون علاقة المزدوجات والثنائيات الضدية ببنية التجربة المتجسدة في القصيدة — المفتاح علاقة دالة بنيوياً بتحليل توزيع الثنائيات ، وقربها وقلتها ، في كل وحدة مكونة اجمالية وبمحاولة تفسير هذا التوزيع ويجلو مثل هذا التحليل حقيقة مهمة هي أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال من أشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت ، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه . ويظهر هذا بوضوح في الوحدات : الأطلال ، حمار الوحش وأتنه ، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١ — ٩٥ —١٧) . والثنائيات الضدية أقل عدداً في الوحدات التي يطغى عليها كلياً ، أو تقريباً بصورة كلية ، التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر هويته بهوية القبيلة ، ولقيمه وأسلوب حياته بقيمها وأسلوب حياتها ، ومثل رحلة نوار مع قبيلتها ، ومثل مشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادهما . وفي الواقع أن الثنائيات الضدية تختفي تقريباً من المستوى السطحي للبنية في الأولى من هذه الوحدات (الشاعر — القبيلة) ولاتبرز إلا حين يشير الشاعر إلى الخصائص الضدية لقائد القبيلة وإلى الحفاظ على الحياة ومواجهة الموت وتأكيد الاستمرارية والديمومة (٢٤ — ٢٧)

القسم الثاني في العدد القادم وستثبت الهوامش في نهاية الدراسة .